

REPENSANDO O PAPEL DOS ACERVOS HISTÓRICOS E ARTÍSTICOS NUM MUSEU UNIVERSITÁRIO: O CASO DO MUSEU D. JOÃO VI DA ESCOLA DE BELAS ARTES DA UFRJ

Sonia Gomes Pereira

RESUMO: Este artigo discute o papel dos museus universitários, através da análise de um estudo de caso: o novo Museu D. João VI da Escola de Belas Artes, após o Projeto de Revitalização realizado de 2005 a 2011, que proporcionou a ampla disponibilização de seu acervo e de seus inventários tanto na internet quanto pela abertura das reservas técnicas ao público.

PALAVRAS-CHAVE: Museus universitários; Museu D. João VI; Ensino e pesquisa.

ABSTRACT: *This article focuses on the role of university museums. It takes as a case study the new D. João VI Museum, which was renovated between 2005 and 2011. The main gains of this intervention have been the ample disposal of the collections and the inventories in the internet as well as the opening of the museum's reserves to the public.*

KEYWORDS: *University museums; D. João VI Museum; Teaching and research.*

O objetivo deste artigo é discutir os conceitos museológicos que nortearam a concepção da nova curadoria do Museu D. João VI da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, reaberto em dezembro de 2008.

Para que esta discussão seja possível, é preciso, no entanto, que eu apresente alguns dados preliminares, tanto em relação à história e ao acervo do Museu, quanto à pesquisa de seu acervo.

O ACERVO DA ANTIGA ACADEMIA / ESCOLA DE BELAS ARTES E SEU DESDOBRAMENTO NO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES E NO MUSEU D. JOÃO VI

Ao longo de sua trajetória, a antiga Academia Imperial de Belas Artes, depois Escola Nacional de Belas Artes, reuniu um extenso acervo de obras de arte. Uma parte provinha da coleção real trazida pela corte portuguesa em 1808. Outra parte veio para o Brasil em 1816 com Joaquim Lebreton, o chefe da chamada Missão Francesa. Mas o maior conjunto foi oriundo da própria Academia, fruto de suas

diversas atividades: exercícios de alunos, “envios” dos pensionistas, cópias de obras dos mestres mais importantes da tradição européia, material didático usado nos ateliês, obras vencedoras de concursos, como o Prêmio de Viagem ao Exterior ou para contratação de professores, ou das Exposições Gerais ou Salões.

Em 1937 – no mesmo ano em que foi criado o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional –, a enorme coleção da Academia / Escola foi desmembrada. A maior parte – e também a que foi considerada na época mais nobre – passou a constituir o Museu Nacional de Belas Artes. A outra parte, em geral de caráter mais didático, continuou nas salas de aulas e nos ateliês da ENBA. Mas tudo continuava no mesmo prédio da avenida Rio Branco: o MNBA ocupava a parte da frente, voltada para a Rio Branco, e a ENBA a parte posterior, voltada para as ruas México e Araújo Porto-Alegre.

Em 1975, já incorporada à UFRJ, a Escola de Belas Artes foi transferida para o *campus* da ilha do Fundão, passando a ocupar o Prédio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – projeto do arquiteto Jorge Moreira –, hoje mais conhecido como Prédio da Reitoria. O acervo histórico e artístico da Escola continuou inicialmente nas salas de aula e nos ateliês. Mas, em 1979, o então Diretor, Prof. Almir Paredes Cunha, preocupado com a sua conservação, resolveu reuni-lo, criando o Museu, a que foi dado o nome D. João VI, em homenagem ao criador da Escola mais do que centenária. O Museu ocupava um amplo espaço no segundo andar, junto à própria Escola, que se distribui por vários andares (primeiro, segundo, sexto e sétimo) do Prédio da Reitoria.

A RETOMADA DOS ESTUDOS SOBRE A ACADEMIA / ESCOLA DE BELAS ARTES E AS INTERVENÇÕES NO MUSEU D. JOÃO VI

Como já vem sendo demonstrado em literatura recente, a maior parte da historiografia sobre a arte brasileira foi escrita sob o ponto de vista modernista. Assim, a sua relação com o passado estruturou-se, de um lado, na mitificação do período colonial e, de outro, na condenação e no desprezo pela arte do século XIX, considerada, *grosso modo*, acadêmica, mero *pastiche* da arte européia, sobretudo francesa.

Essa abordagem trouxe problemas sérios, que têm sido apontados por uma crítica mais recente. No que diz respeito especificamente ao nosso tema, o problema mais notório foi a crítica apaixonada e militante que fez com que a maioria dos estudos sobre a trajetória da Academia / Escola fosse marcada pelo maniqueísmo: a rejeição *a priori* de tudo o que tivesse a ver com a instituição, ou, então, a sua defesa incondicional, frequentemente em um discurso laudatório vazio.

A consciência das limitações e lacunas da historiografia tradicional e das possibilidades de outras leituras na reavaliação crítica da Academia / Escola (PEREIRA, 2001, p. 72-83) levou a Pós-graduação da Escola de Belas Artes – depois Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – a investir, desde os anos 1990, numa linha de pesquisa sobre a história do ensino artístico no Brasil, tomando como estudo de caso a sua própria trajetória como instituição.

A motivação para o interesse nesse estudo é evidente. Por um lado, é a nossa própria história – no sentido em que ainda vivemos, na Escola de hoje, os sucessos e as limitações de um sistema de ensino artístico que, apesar de muito reformado, guarda linhas de continuidade com o passado. Por outro lado, as fontes privilegiadas para esse estudo – boa parte das obras e dos documentos ligados diretamente às questões de ensino – encontram-se na própria Escola, no Museu D. João VI.

É importante enfatizar que essa linha de pesquisa procurou, deste o início, escapar do já citado maniqueísmo, tentando, ao contrário, inserir-se em um cenário mais amplo de reavaliação crítica de toda a arte do século XIX, que vem sendo processada desde os anos 1970 na Europa e nos Estados Unidos e a partir dos anos 1980 no Brasil.

Por outro lado, desde o início, esta linha de pesquisa procurou tomar o Museu D. João VI como o seu *locus* de pesquisa. Trata-se de um acervo importante para a memória da produção artística brasileira nos séculos XIX e XX, pois é notório que a Academia / Escola desempenhou, ao longo de sua trajetória, um papel relevante na história das artes visuais do nosso país, sendo referência obrigatória tanto na formulação do ensino oficial, quanto no funcionamento do sistema das artes, sobretudo através da sua vinculação aos salões e às premiações, e constituindo um interlocutor indispensável, mesmo para seus opositores.

Representa, portanto, um estudo de caso privilegiado, uma vez que revela toda a problemática da arte brasileira nos séculos XIX e XX: a relação com o Estado e a participação em projetos políticos; a interação com os movimentos artísticos europeus e a construção da modernidade possível no Brasil; a questão do ensino artístico e, posteriormente, a inserção no ambiente universitário.

Várias iniciativas foram tomadas pela Pós-graduação da EBA nessa frente de trabalho.¹ Aqui, no entanto, vou me deter nas intervenções diretas sobre o Museu D. João VI.

1 Foram desenvolvidas inúmeras pesquisas – dissertações, teses e pesquisas de pós-doutoramento – por professores, alunos e pesquisadores ligados à Escola. Seria impossível listar as teses e dissertações que foram feitas no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA/ UFRJ sobre a história do ensino artístico. A título de exemplo, destaco algumas pesquisas recentes: Ivan Coelho de SÁ (2004), Helena Cunha de UZEDA (2006), Ana Slade Carlos de OLIVEIRA (2007), Arthur Gomes VALLE (2007), Reginaldo da Rocha LEITE (2008), Kátia Maria de SOUZA

Desde o início desta linha de pesquisa, ficou evidente que, até para garantir o seu desenvolvimento, seria preciso uma ação mais direta no Museu D. João VI, visando à melhor organização técnica de seu acervo.

Assim, de 1995 a 1999, com o apoio do CNPq, foi realizada a catalogação do acervo, constituindo um Banco de Dados Informatizados.²

Mais tarde, de julho de 2005 a junho de 2011, desenvolveu-se o Projeto de Revitalização do Museu D. João VI, com o patrocínio da Petrobrás. Desta vez, a intervenção no Museu estruturou-se em torno de cinco pontos básicos: a higienização e conservação do acervo; a atualização e disponibilização do Banco de Dados Informatizados em *site* específico; a digitalização de todo o arquivo já catalogado; a edição de um novo catálogo do Museu;³ e a reestruturação da Reserva Técnica – questão delicada, pois envolvia a solução para o problema de deteriorização física do seu antigo espaço⁴ e uma nova curadoria para o Museu.

(2008), Cristina OUCHI (2010), Camila DAZZI (2011). Várias dessas pesquisas têm sido divulgadas, de forma resumida, pela *Revista Arte & Ensaios*, do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ. Em novembro de 1996, foi realizado o seminário *180 anos da EBA*, com a participação de pesquisadores de vários estados, sendo os *Anais* desse evento publicados em 1997 (PEREIRA, 1997). Em 2001, foi lançado livro comemorativo dos 185 anos da EBA, divulgando várias das pesquisas desenvolvidas por professores, alunos e pesquisadores ligados à sua história (PEREIRA, 2001).

- 2 De 1995 a 1999, foi desenvolvido o Projeto *180 anos da EBA*, com o apoio do CNPq, que investiu diretamente sobre o acervo do Museu D. João VI. A base de desenvolvimento desse projeto foi a realização de um inventário científico e sistemático dos acervos museológico e arquivístico. Em uma primeira etapa, a realização desse inventário possibilitou a publicação de um catálogo, hoje esgotado (PEREIRA, 1996). Como havia sido criado um padrão de registro único, foi possível, em um segundo momento, a organização de um Banco de Dados Informatizados que permite agilizar a identificação e a localização das peças do acervo, além de possibilitar o cruzamento de informações entre diversas categorias – autoria, título, datação, técnica e material –, otimizando o acesso do pesquisador às fontes primárias.
- 3 Considerando que o *site* já representa um verdadeiro catálogo, com a apresentação completa do inventário dos acervos museológico e arquivológico, optamos por fazer a edição de um pequeno Catálogo impresso, com um caráter mais de informação e divulgação, que foi lançado em dezembro de 2008 (PEREIRA, 2008).
- 4 O Museu D. João VI ficava no segundo andar do Prédio da Reitoria – um espaço amplo, mas sem ventilação natural. Desde a década de 1980, surgiram problemas de infiltrações em sua cobertura, constituída por pequenas cúpulas de concreto e fibra de vidro, comprometendo desde o início o sistema central de refrigeração e, posteriormente, a iluminação do espaço. A situação chegou a tal ponto crítico, que, nos últimos vinte anos, o Museu ficou fechado para visitação, atendendo apenas à pesquisa. Com a premência do Projeto Petrobrás, fizemos a proposta de levar o Museu para o sétimo andar: um local menor, mas mais arejado e com maior visibilidade para os professores e alunos da Escola – decisão finalmente aprovada em abril de 2006, pela Congregação da EBA.

A ÊNFASE NO CARÁTER UNIVERSITÁRIO DO MUSEU, VOLTADO PRIORITARIAMENTE PARA ENSINO E PESQUISA

É importante destacar que todas as decisões relativas a esse Projeto Petrobrás foram norteadas por duas premissas básicas.

De um lado, priorizamos a necessidade de preservação de um patrimônio importante, não apenas para a comunidade universitária, mas para todos os estudiosos da arte brasileira dos séculos XIX e XX. Assim, fizemos a higienização e a conservação de todo o acervo museológico.⁵

Por outro lado, destacamos a ênfase na função de museu universitário, voltado prioritariamente para ensino e pesquisa. Deste modo, optamos por dois tipos de ações, que me parecem muito importantes e inovadoras.

A primeira foi a decisão de fazer um *site* do Museu – www.museu.eba.ufrj.br –, contendo não apenas o Banco de Dados dos acervos museológico e arquivológico,⁶ mas também todo o arquivo histórico digitalizado.⁷ Nunca será demais insistir sobre o enorme alcance destas medidas para facilitar o trabalho do pesquisador. Nenhum custo foi inserido na disponibilização destas fontes do *site*, de modo que seu acesso é grátis para todos.

A segunda foi a implantação de uma nova curadoria. Houve, na verdade, uma completa reformulação, tanto na forma da EBA encarar o seu patrimônio histórico, quanto no seu conceito museológico. Ao invés de insistir na forma tradicional dos museus, desistimos da exposição permanente e abrimos as reservas técnicas ao público, resguardados, naturalmente, os cuidados com a segurança e a preservação das coleções, através do uso de câmeras de vigilância e do agendamento prévio para visitação.

Com isto, fugimos à fórmula usual dos museus, que selecionam uma parte do acervo para a exposição permanente – em geral ligada a uma narrativa construída pelo corpo técnico do museu – e guardam a grande parte das coleções em reservas técnicas difíceis de serem visitadas. Aqui, também, é importante destacar a novidade e a importância desta decisão: facilidade de acesso, possibilidade de ver e

5 A higienização de todo o acervo museológico foi realizada por uma equipe coordenada pela museóloga Mariza Vilela; a conservação do acervo de pinturas foi feita sob a orientação da restauradora Maria Alice Castelo Branco; em ambos os casos, a equipe foi formada por alunos da EBA com bolsas PIBIC ou PIBIAC.

6 Foi feita a atualização do Banco de Dados – elaborado anteriormente pelo Projeto CNPq – e sua adequação à inserção no *site*.

7 Todo o preciso Arquivo já catalogado do Museu D. João VI foi digitalizado – tanto os documentos avulsos quanto os livros encadernados – e inserido no já citado *site* do Museu, podendo ser acessado livremente pelos usuários.

estudar todo o acervo, desistência de construir *a priori* um discurso sobre o acervo para ser inculcado no visitante.

Assim, nesta nova organização do Museu D. João VI, optamos de maneira franca a favor da concepção do museu universitário como *locus* privilegiado para ensino e pesquisa.

A QUESTÃO POLÊMICA DA FUNÇÃO SOCIAL DO MUSEU NA SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA

Responsável pela guarda de fontes primárias tão importantes para o estudo do ensino artístico em particular e da história da arte brasileira em geral, acredito que a prioridade do Museu deve ser conservar e disponibilizar os acervos e seus inventários aos usuários. Nenhum outro aspecto, na minha opinião, deve suplantar esta responsabilidade.

Tenho consciência de que esta discussão é polêmica atualmente. De maneira geral, cobra-se dos museus que democratizem a utilização de seus espaços e apresentem os seus acervos de uma forma mais acessível ao público em geral. Dentro da nossa universidade, é grande a pressão para que ela não se mantenha encerrada em si mesma e se volte mais diretamente para os problemas da sociedade atual. Num espaço, como o *campus* do Fundão, cercado por favelas, cresce a demanda por atividades de extensão que integrem estas comunidades ao universo acadêmico. Todas estas preocupações são legítimas. Mas acredito que a contribuição social mais importante que o nosso Museu pode dar, tanto à sua comunidade mais próxima de professores, alunos e pesquisadores, quanto ao público geral, é democratizar o acesso aos acervos e aos inventários, tirando a pesquisa do âmbito fechado da instituição.

Numa época em que muitos órgãos públicos – tanto museus quanto bibliotecas – burocratizaram de tal maneira os seus procedimentos para acesso ao acervo, a ponto de tornar a pesquisa quase impossível – além de cara, pois muitos cobram pelo direito de imagem –, considero corajosa a atitude do Museu D. João VI de divulgar – totalmente e sem custos – as suas fontes primárias pela *internet*.

A NOVA CURADORIA E A DISCUSSÃO CONTEMPORÂNEA DA DISCIPLINA HISTÓRIA DA ARTE

Em seu antigo espaço, antes de ser fechado pelos problemas sérios de infiltrações, o Museu D. João VI apresentava uma exposição permanente que apresentava a his-

tória da Academia Imperial de Belas Artes, depois Escola Nacional de Belas Artes num circuito cronológico, destacando suas etapas mais importantes: a chegada da Missão Francesa; primeira geração de artistas brasileiros formados pela Academia; a geração da passagem do século e a ENBA; e a história mais recente da EBA. Embutida nesta narração cronológica, estava explícita a apresentação da arte brasileira numa seqüência consagrada de estilos – tais como neoclassicismo, romantismo, realismo, impressionismo e finalmente o modernismo.

Para nós, historiadores da arte e professores da Graduação e da Pós-graduação da Escola de Belas Artes, torna-se difícil manter uma exposição permanente em que uma narrativa tradicional da História da Arte está instalada, quando, nas salas de aula e nas nossas pesquisas, temos participado da reavaliação crítica dessa historiografia.

O grande problema que temos de enfrentar atualmente é a crise deste tipo de História da Arte linear e evolutiva, reduzida à seqüência de estilos. Não se trata de negar a existência histórica desses movimentos, mas o que está em discussão é a concepção de uma seqüência temporal rígida, compreendida como uma evolução qualitativa, que partia de uma posição tradicional – o neoclassicismo –, passando pela libertação progressiva – com o romantismo e o realismo –, até atingir o início da modernidade plástica – com o impressionismo.

Os historiadores da arte das últimas décadas têm tomado consciência da artificialidade desse esquema rígido. Esses estilos tiveram durações diferenciadas e se relacionaram de formas diversas – às vezes em conflito aberto, outras vezes numa convivência pacífica. Da mesma forma, são muito tênues as linhas que separam os artistas acadêmicos e os independentes, tornando mais complexo do que parecia antes definir a relação dos dois grupos de artistas com a tradição. Além disso, a relação com o passado está sempre presente, mesmo nos movimentos que fizeram da ruptura com a tradição o mote principal de seu discurso, como é o caso do modernismo.

Assim, em vez de cronologias – procurando remontar a história da instituição –, ou ainda por artistas – tentando refazer biografias que ficariam sempre incompletas, além do grande número de peças anônimas –, resolvemos trabalhar com o conceito de coleção, isto é, de série de objetos.

O projeto de acondicionamento e apresentação do acervo nas novas Reservas Técnicas foi feito seguindo, primeiro, o critério do meio artístico (desenho, pintura, gravura, escultura entre outros) e, depois, o critério temático (exemplos: temas históricos, mitológicos, alegóricos, decoração arquitetônica, ornamento vegetal, estudo anatômico e assim por diante), organizados segundo as categorias dos diversos exercícios escolares: as cópias de estampas, de moldagens, de

modelo vivo e, finalmente, a cópia de obras dos grandes mestres da tradição artística ocidental.⁸



Figura 1 – Reserva Técnica de Pintura – Museu Museu D. João VI / EBA / UFRJ.



Figura 2 – Reserva Técnica de Pintura – Museu Museu D. João VI / EBA / UFRJ.



Figura 3 – Reserva Técnica de Escultura – Museu Museu D. João VI / EBA / UFRJ.

8 O projeto museológico do novo Museu D. João VI é de minha autoria e o projeto museográfico é da arquiteta Marize Malta, também professora da EBA/UFRJ.

Este tipo de apresentação do acervo oferece grandes vantagens, pois possibilita uma nova leitura das obras, sem estar submetida rigidamente à cronologia e à noção de estilo. Outras noções – tais como tipologia, tradição e escola regional – tornam-se mais evidentes, ajudando a compreender melhor essas coleções da forma mais aproximada possível ao significado que tinham na época em que foram formadas.

Aqui é importante enfatizar que a concepção que geralmente temos deste longo período que vai do século XVI ao XIX como uma sequência de estilos é uma construção *a posteriori* da História da Arte.⁹ Não era desta maneira que os artistas e teóricos deste período pensavam. Quase todos os artistas se incluíam na tradição clássica, mesmo aqueles que hoje nos parecem anticlássicos.¹⁰

Na verdade, desde o Renascimento, artistas e teóricos foram obrigados a conviver e tentar conciliar o ideário clássico com tendências artísticas muito diferentes. Quer dizer, mesmo partindo de alguns pontos consensuais – a concepção da arte como imitação da natureza e da excelência dos modelos dos Antigos –, eles tinham de reconhecer a diversidade da produção artística, não apenas no seu próprio tempo – como, por exemplo, entre Rafael e Michelangelo –, mas também entre os Antigos – o que certamente constituía um grande problema: como organizar esta diversidade óbvia, se os valores da arte eram eternos e imutáveis?



Figura 4 – Torso do Velho Fauno, gravura de Jean-François Badoureau, desenho de Eugène Bourgeois. Acervo Museu D. João VI / EBA / UFRJ.

- 9 O conceito de Barroco foi introduzido a partir do final do século XIX, sobretudo com a obra de Heinrich Wölfflin. O de Maneirismo é bem posterior, tendo surgido em meados do XX, especialmente com os estudos de Walter Friedlaender. Somente a partir do Romantismo, os movimentos se autodenominaram de imediato. A escrita de Beaudelaire, no *Salão de 1846*, é uma evidência disto: “Quem diz romantismo, diz arte moderna, isto é, intimidade, espiritualidade, cor, aspiração pelo infinito, expressas por todos os meios de que dispõem as artes” (LICHTENSTEIN, 2006, p. 96).
- 10 “Muito surpreso ficaria Bernini se lhe dissessem que ele se afastara do classicismo; foi barroco sem ter consciência disso! Só Borromini, Guarini, Caravaggio e Pietro da Cortona tiveram a vontade de transgredir normas” (BAZIN, 1989, p. 49).



Figura 5 – Combate numa Mesquita do Cairo, gravura de Aléxis-François Girard, cópia de detalhe de Girodet-Trioson. Acervo Museu D. João VI / EBA / UFRJ.

Assim, se o classicismo se apresenta tão dogmático em termos doutrinários, na prática artística ele sempre foi elástico e flexível, tendo, como solo comum, a mediação dos modelos antigos. A construção do conceito de tradição artística, portanto, corresponde a esta necessidade de resolver o problema da dualidade entre um ideário que se acreditava eterno e imutável com uma prática artística diversificada e, em muitos casos, antagonica.

O conceito de tradição, que foi forjado na mesma época do surgimento das academias na Itália do século XVI, teve desdobramentos importantes tanto na Itália quanto na França a partir do século XVII e resultou num paradigma que norteou todo o universo acadêmico até o século XIX e início do XX.

Nesta concepção de tradição artística, a divisão cronológica mais significativa é feita entre os Antigos – isto é, os artistas da Antiguidade greco-romana – e os Modernos – grupo no qual se incluem todos os mestres a partir do Renascimento. Trata-se, portanto, de duas longas durações – separadas pelo que se considerava a barbárie da Idade Média.¹¹

No interior dessas duas grandes categorias temporais – Antigos e Modernos –, prevalece, quase de forma unânime, a concepção de um tempo unitário, concebido como um todo orgânico – mesmo que a ele seja aplicada a idéia de ciclo vital, isto

11 Nunca é demais lembrar que a arte no Ocidente “nasceu de um impulso que destruiu a civilização antiga e tornou-se uma mistura conflitual entre a romanidade e o mundo bárbaro”. O Renascimento entra neste conflito francamente a favor da romanidade e querendo exorcizar o mundo bárbaro. “Tratava-se de retomar a evolução da civilização, para eles interrompida durante longos séculos, entre Constantino e a Toscana do século XIII” (BAZIN, 1989, p. 32-33).

é, a concepção de que a arte segue a mesma trajetória dos seres vivos, atravessando o ciclo evitável de infância / maturidade / decadência.

Mas é importante ressaltar que, apesar da aplicação interna do conceito de evolução, prevalece a noção de que os chamados artistas modernos constituem um conjunto único, isto é, uma longa duração de artistas que foram tocados pela novidade do Renascimento e a ela deram continuidade.

A partir de Giorgio Vasari – considerado o primeiro historiador da arte no século XVI – observa-se a incorporação progressiva de um número cada vez maior de artistas, com suas variadas tendências e origens, ao núcleo original bem reduzido daquilo que se considerava a *maniera moderna*. Fica bastante evidente que se está instalando uma concepção ampla de cultura artística européia, fundada na experiência italiana do Renascimento e referendada pelo modelo dos Antigos.

No entanto, é importante evidenciar que, principalmente no século XVIII, a noção de escolas artísticas regionais instalou-se no interior da idéia mais ampla de tradição artística, tentando captar as características formais.

Vemos em ambos os casos – tanto no conceito de tradição quanto no de escolas regionais – que a cronologia é um fator secundários, tendo prioridade a longa duração, iniciada com o Renascimento.

A importância destes conceitos está plenamente evidente, não apenas pela documentação, mas também na formação da coleção da antiga Academia. Assim, não teria sentido tentar entender o acervo do Museu D. João VI na perspectiva da sucessão dos estilos históricos (renascentista, maneirista, barroco, rococó e assim por diante), pois a constituição da coleção é claramente realizada a partir da compreensão da tradição artística ocidental e da exemplaridade das escolas artísticas regionais – italiana, francesa, flamenga, holandesa, espanhola e inglesa – independente da questão cronológica.

Assim, ao contrário da opinião ainda hoje comum em muitos livros sobre arte brasileira, o sistema acadêmico, sobretudo da maneira como ele se consolidou em meados do século XIX, pensava a tradição pictórica de uma forma muito mais abrangente e complexa e possuía um conceito aberto do classicismo.

Foi a História da Arte – da forma como ela se desenvolveu a partir do final do século XIX – que seccionou a tradição em estilo estanques e opostos e passou a conceber o passado ou como uma sucessão de estilos antagônicos ou, ainda, como um ciclo de oposição entre clássicos e anti-clássicos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAZIN, Germain. *História da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- DAZZI, Camila. *Pôr em Prática a Reforma da Antiga Academia: a concepção e a implementação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes em 1890*. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, 2011. Tese de doutorado.
- LEITE, Reginaldo da Rocha. *A imagem e semelhança: a prática da cópia das pinturas européias na Academia Imperial de Belas Artes: 1855-1890*. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, 2008. Tese de doutorado.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A Pintura: Textos Essenciais*. São Paulo: Editora 34, 2006, vol. 9.
- OLIVEIRA, Ana Slade Carlos de. *Arquitetura moderna brasileira e as experiências de Lucio Costa na década de 1920*. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, 2007. Dissertação de mestrado.
- OUCHI, Cristina Rios de Castro. *O papel da estampa didática na formação artística na Academia Imperial de Belas Artes: o acervo do Museu D. João VI / EBA / UFRJ*. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, 2010. Dissertação de mestrado.
- PEREIRA, Sonia Gomes. *O Novo Museu D. João VI*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2008. (2ª edição 2011).
- _____. *Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro: revisão historiográfica e estado da questão*. *Revista Arte & Ensaio*, Rio de Janeiro, n. 8, p. 72-83, 2001.
- PEREIRA, Sonia Gomes (org.). *Catálogo do Acervo de Artes Visuais do Museu D. João VI*. Rio de Janeiro: Pós-graduação da EBA/UFRJ; CNPq, 1996.
- _____. *Anais do Seminário 180 Anos da EBA*. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, 1997.
- _____. *185 anos da Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, 2001.
- SÁ, Ivan Coelho de. *Academias de modelo vivo e bastidores da pintura acadêmica brasileira: a metodologia de ensino do desenho e da figura humana na matriz francesa e sua adaptação no Brasil do século XIX ao início do século XX*. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, 2004. Tese de doutorado.
- SOUZA, Katia Maria. *Teoria e prática: a formação e produção de engenheiros e arquitetos no Rio de Janeiro: 1890-1910*. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, 2008. Tese de doutorado.
- UZEDA, Helena Cunha de. *Ensino acadêmico e modernidade: o curso de arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes 1890-1930*. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, 2006. Tese de doutorado.
- VALLE, Arthur Gomes. *A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1ª República (1890-1930): da formação do artista aos seus modos estilísticos*. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, 2007. Tese de doutorado.

Recebido em 03.07.2012

Aceito em 17.09.2012